

Les voix dévorantes du *Stabat Mater II* de Normand Chaurette

Julie Tremblay

Numéro 36, automne 2004

Mutations de l'action

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/041583ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/041583ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Centre de recherche en civilisation canadienne-française (CRCCF) et Société québécoise d'études théâtrales (SQET)

ISSN

0827-0198 (imprimé)

1923-0893 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Tremblay, J. (2004). Les voix dévorantes du *Stabat Mater II* de Normand Chaurette. *L'Annuaire théâtral*, (36), 141–155. <https://doi.org/10.7202/041583ar>

Résumé de l'article

À partir du *Stabat Mater II* de Normand Chaurette, le présent article montre le mouvement du texte autophage, un « corps-texte » replié sur lui-même, pli phénoménologique qui va à l'infini et animé par un certain rythme musical. Chez Chaurette, les mises en abîme, les multiples répétitions, l'hybridation discursive et générique, viennent complexifier les paroles proférées, mais du même coup s'emparent d'une partie du sens. Les voix du *Stabat Mater* ne s'appartiennent pas et glissent vers un « infratexte » qui demeure inaccessible, toujours fuyant, enveloppées par la profondeur qu'elles font paraître. Usant de quelques concepts empruntés à la phénoménologie et à la sémiotique peircéenne, en passant par Derrida et Deleuze, cet article tente de mettre à jour le mouvement musical à l'œuvre dans les écrits chaurettiens, qui encourage le refus de la figuration, la négation de la vérité logocentrique, la place donnée à l'insaisissable, et qui permet au « corps-texte » de se replier sur lui-même dans un geste d'autodévoration infini.

Julie Tremblay
Université du Québec à Montréal

Les voix dévorantes du *Stabat Mater II* de Normand Chaurette

Publiée en 1999, le *Stabat Mater II*¹ est la onzième pièce de Normand Chaurette. Dans la continuité d'un mouvement qui avait déjà pris naissance dans *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans* (1981), et qui se complexifiera davantage avec *Le petit Köchel* (2000), le *Stabat Mater II* entrelace l'écriture dramatique et la composition musicale. Mon hypothèse est que ce mouvement est celui du texte autophage, un « corps-texte » replié sur lui-même, pli phénoménologique qui va à l'infini, mû par un certain rythme. Les voix chaurettiennes sont les bouches béantes de ce corps qui se dépense et qui se referme sur lui-même dans ce que l'on pourrait appeler l'abîme de l'unique : *l'impouvoir*. Chez Chaurette, la démultiplication des points de vue créée par l'emploi d'énonciateurs multiples pour un même rôle, une même phrase ou un même mot, montre la désincarnation de la parole émise et accuse un vide a-temporel, un espace morcelé. Les signes sont ici *soufflés* (Derrida, 1967 : 262), quittant la voix qui les a formulés et s'échappant vers un « mimotexte » (Genette, 1982 : 87-88)², ou plutôt un « infratexte³ » qui leur est, et qui nous est, voilé.

1. Le *Stabat Mater I* est, à l'origine, un projet scolaire que Chaurette a réalisé avec des lycéennes parisiennes.

2. « Mimotexte, tout texte imitatif ou agencement de mimétismes ». Le mimotexte est une expression reprise par Pascal Riendeau dans *La cohérence fautive. L'hybridité textuelle dans l'œuvre de Normand Chaurette*, et qui se définit principalement par les infractions commises envers les règles du genre dramatique.

3. André Gervais, à propos de Marcel Duchamp, donne une définition de l'infratexte dans *La raie alitée d'effets* (1984 : 287) : « Duchamp a précisé que la superficie visible de son travail repose sur une autre superficie, cachée celle-là ». J'ai également retrouvé le terme d'infratexte dans le jargon informatique : formé par l'ensemble des étiquettes apposées sur un texte numérique, l'infratexte est ce qui reste ininterprétable indépendamment du texte qu'il transcode. Le terme d'infratexte me semble donc plus juste en ce qui a trait à l'œuvre de Chaurette, car il s'agit ici plutôt d'un texte qui s'élabore en deçà, dans un mouvement souterrain.

Cet infratexte est aussi matérialisé dans l'œuvre, le *Stabat Mater II* s'élaborant en écho à un roman fictif intitulé *L'enfant du désert*, « roman du vide, de la solitude effrénée » (Chaurette, 1999 : 31), vraisemblablement écrit par la neuvième mère⁴, qui nous est donné par bribes mises entre guillemets, et qui se rassemble à l'intérieur de deux extraits en italique aux derniers tableaux. Ce repli du texte en lui-même, mouvement propre au texte en fragments, met l'accent sur le refus de la figuration, la négation d'une vérité logocentrique, la place donnée à l'insaisissable, et se pose alors comme l'essence de la musique à l'œuvre dans les pièces de Chaurette : une expérience singulière infiniment renouvelée qui brouille les frontières, qui ne nous permet pas de découvrir un contenu latent, mais qui ne cesse de le transcender. La musique sauve ainsi l'homme de « la manie analytique, qui ravale les objets d'art au rang de casse-tête » (Gauvreau, 1993 : 304), et rétablit l'inconnu totalement imprévisible, l'infini de l'interprétation, la transcendance des acquis habituels.

Le Stabat Mater et ses voix

Le *Stabat Mater II* se déroule dans une ville imaginaire nommée Manustro, qui est en proie à une « restauration des profondeurs » (Chaurette, 1999 : 28) dans le but de recréer l'Antiquité grecque. Dix-neuf mères (le nombre impair exprimant l'ouverture, l'indéfini, l'innommable) se présentent successivement à la morgue (qui revêt l'allure d'une cathédrale)⁵ pour identifier les corps méconnaissables de leurs filles, qui se sont toutes noyées dans les écluses de la cité, qui demeurent sans clôture (donc sans fin)⁶ et qui symbolisent « la démarcation entre le sol et le vide » (p. 12). Les voix se prolongent à l'image des ondes Martenot (p. 30)⁷, et dans ce lieu clos, à la fois salle d'attente et salle

4. Notons que la dix-neuvième mère s'apparente à son double, ou plutôt à sa doublure, sinon à une lectrice qui nous récite le texte, puisqu'elle parle un texte rédigé en italique.

5. Sans vouloir se lancer dans une analyse théologique, soulignons que le même terme désigne, à la majuscule près, et les édifices destinés au culte du Christ et la communauté de ses disciples. Cette identité d'appellation traduit la relation symbolique selon laquelle l'église figure le corps mystique chez les chrétiens orthodoxes.

6. *L'enfant du désert* dira que ces clôtures ne sont en fait que des tremplins imaginaires (Chaurette, 1999 : 52).

7. Instrument électronique, les ondes Martenot ressemblent à une épinette aux touches étroites, d'une tessiture de sept octaves. C'est un instrument mélodique, qui ne produit donc qu'un seul son à la fois, mais la couleur et l'intensité de ce son peuvent varier au gré de l'exécutant. La production sonore repose sur le phénomène de battement de deux ondes de haute fréquence (inaudibles) qui engendre une fréquence différentielle audible. Celle-ci est amplifiée et émise par des haut-parleurs. Le son obtenu est un son brut, sans harmoniques, mais l'instrument est équipé de diffuseurs qui redonnent au son des harmoniques, lui permettant de revêtir dix timbres différents.

d'autopsie, elles viennent à tour de rôle, dans de longs soliloques, dire leur désespoir, leur douleur, leur colère, leur révolte ou leur résignation. L'acceptation, non de la réalité mais du mystère, finira par l'emporter, la vérité du récit déconstruit étant tout simplement invérifiable.

Véritable « oratorio de la douleur⁸ », le *Stabat Mater* est une poésie en strophes du XIII^e siècle; lié au mystère de la croix, il célèbre la compassion ou la douleur de la Vierge devant le corps de son fils mort. Il est possible que cette prière ait appartenu à la tradition orale pendant plusieurs siècles, avant qu'elle ne soit officialisée dans la culture religieuse. La définition la plus simple que l'on puisse en trouver est celle-ci : « Poème rimé de vingt tercets de trois vers célébrant la compassion de la Vierge aux douleurs de son fils crucifié » (Honegger, 1996 : 973)⁹. Le poème latin du *Stabat Mater* (« la mère était debout ») décrit Marie au pied de la croix, se différenciant du *Stabat Mater speciosa*, disparu des offices, qui la décrit devant le berceau de Jésus. À la fin du XV^e siècle, on le chante sur une mélodie de type choral et il devient partie intégrante de la liturgie catholique. Son thème principal demeure l'affliction de la mère, même si à l'origine tout repose sur l'image sacrificielle du Christ et de la Rédemption accordée aux hommes à la suite de ce sacrifice. En fait, la Vierge est elle-même directement liée à la Rédemption, puisque sans sa présence, la possibilité même du rachat serait impensable : la souffrance éprouvée par la Vierge est plus près de celle du croyant, puisqu'elle est humaine, alors que celle de son fils relève d'une essence divine. La lecture qu'a faite Denyse Noreau du *Stabat Mater* met au jour une symbolique ambivalente qui relie la Vierge, mère de tous les hommes, à l'image de la matrice et à celle de la tombe : la Nature-Mère est celle qui donne la vie et celle qui reçoit le corps après la mort. Ce n'est donc pas un hasard si la pièce se déroule à la morgue. On peut également rattacher la figure de la tombe à l'archétype féminin, comme tout ce qui enveloppe ou enlace. C'est l'espace de la sécurité, de la naissance, de la croissance, de la douceur. La tombe est le lieu de la métamorphose du corps en esprit ou de la renaissance qui se prépare, mais elle est aussi l'abîme où l'être s'engloutit dans des ténèbres inéluctables. De même, malgré l'appel d'une possible résurrection – « lâcher prise, laisser venir à toi la résurrection, sans effort, oublie le miracle, oublie l'exploit, la sanctification est un leurre »

8. Denyse Noreau (2000) a très justement intitulé son article « *Le Stabat Mater II*, un oratorio de la douleur ». Il faut également savoir qu'une œuvre est d'autant plus oratorio que sa démarche est plus dramatique et ses dimensions plus vastes. On dit d'un opéra qu'il est donné en oratorio quand il est simplement chanté, sans costumes, sans décors ni jeux de scène. L'oratorio repose d'abord sur le chant et ses voix. De même, le *Stabat Mater II* de Chaurrette repose d'abord sur les voix qui le traverse, puisque la noirceur du lieu n'est éclairée que par le « dialogue invisible » que se livrent ces voix.

9. Référence tirée de l'article de Denyse Noreau.

(Chaurette, 1999 : 13) –, les voix dévorantes des mères vont ravalier les corps morts des jeunes filles vers l'intérieur du texte, vers la faille qui s'ouvre dans le repli des mots, telle la faille creusée sous le poids de l'eau des écluses. La morgue, construite comme une cathédrale aux multiples jubés, rappelle que l'Église est aussi un espace maternel, alors qu'elle habite le corps de la mère¹⁰ : « moi j'ai mal au ventre autant que si j'étais enceinte d'une croix » (p. 42), dira la quatorzième mère. Les prières des mères seront donc entendues à l'intérieur de leur propre corps. Dans un sens plus large encore, Manustro est aussi une femme, devenue un désert à force de détourner les rivières (démultiplication des voix), et dont le sous-sol est en destruction continuelle. À Manustro, les gens marchent sur « des résidus de... comme des œufs, qui peuvent affecter votre peau » (p. 43).

Dans le cours de la représentation, les dix-neuf mères chaurettiennes se tiennent debout devant le cadavre de leur fille, formant un chœur héroïque et silencieux : les échos de leur voix résonnent dans une polyphonie où, paradoxalement, chacune conserve une portée individuelle. En fait, on peut lire la présence de deux chœurs : d'une part un chœur polyphonique et muet (« mille bruits de Perséphone » (p. 33)), formé par les jeunes filles mortes, toutes suicidées, non pas lors d'un suicide collectif, mais dans une mort choisie différemment (et dans la mort rien ne se partage); et d'autre part, un chœur plein d'une parole monodique, le chœur des mères, chacune portant sa propre douleur mais partageant toutes la même horreur. Comme les ondes de Martenot qui se prolongent, les deux chœurs fonctionnent à la façon de « deux dispositifs [qui] agissent sur des plans parallèles afin de communiquer entre eux, [...] comme un dialogue invisible » (p. 27), soit de la même manière que le réfrigérateur haut de gamme annoncé par la huitième mère. Il faut comprendre que les deux chœurs (cœurs) appartiennent au même corps, le corps-texte. En se repliant sur lui-même, il mouille les frontières de l'extérieur et de l'intérieur, creuse une faille entre la parole et l'objet de cette dernière; les paroles et les silences cherchent ici leur souffle dans la mémoire d'un corps indemne, qui demeure comme éclat ou fragment. La parole fermente silencieusement dans le corps mort de l'enfant, et s'épanche par la bouche de la mère. Ici, l'abondance verbale n'est que le ressac d'un empêchement de parler, le déferlement de paroles des mères n'étant que l'écho des voix mortes, puisque la mort n'est pas autre chose qu'une « butée absolue, [...] le lieu à partir des limites duquel le savoir reflue sur lui-même jusqu'en sa butée d'origine, jusqu'à cette limite originare fondée,

10. L'assimilation à la mère-Église, déjà admise au temps de saint Augustin, est consacrée par la liturgie. Elle inspire l'*Exultet*, célébration de la nuit pascale. L'illustrateur d'un manuscrit de ce chant, daté du XI^e siècle (bibliothèque Barberini), représente l'Église sous les traits d'une femme couronnée, richement vêtue, recevant clercs et laïcs dans une basilique.

symbolisée, par la traversée des voix » (Vasse, 1974 : 215). Le corps apathique et muet des jeunes filles comme la parole en transe des mères se situent ainsi aux extrémités réversibles d'une impossibilité de communiquer qui ne peut déboucher que sur la folie ou la mort.

Le souffle derridien

À force d'autoréflexivité, le *Stabat Mater II* produit un effet de déréalisation : le drame a *déjà* eu lieu (« Déjà je te voyais morte à l'arrivée » [Chaurette, 1999 : 9]), les mères ne sont que les récitantes d'une même prière, d'une relecture. L'enfant est déjà mort : « Une enfant qui meurt, mais dans la fiction » (p. 31). « Ta vie n'est qu'alternance, fleuve, falaise, frigidaire, fournaise. Plus morte que morte, tu parles et tu additionnes [...]. Englobe-moi. [...] Augmente-moi. Une vérité. Un silence. Tu médites mais c'est pour la frime. Je suis plus irréaliste que toi » (p. 29), annonce la huitième mère. L'oratorio de la douleur n'est en fait qu'« une longue plainte dont on ne retient, dans la mélodie, que la répétition des voix » (Noreau, 2000 : 481). Chaurette met dans la bouche de ses personnages des mots qui ne leur appartiennent pas, des paroles qui ont déjà été proférées (après tout, il s'agit bien de théâtre). De même, la métaphysique de la présence se pense selon deux temps : d'abord présence du monde à un regard, d'une conscience à elle-même, d'un sens à l'esprit, d'une sensation à un corps, de la vie en soi; puis absence, sentiment d'un monde voilé, d'une conscience égarée ou morcelée, sentiment de mort.

L'idée de parole *soufflée* chez Derrida se développe aussi en deux temps. Premièrement, il associe le souffle à un dérovement : une fois dite, écrite, publiée, la parole prend forme, prend sens, se transforme et puis se fige face au « récepteur-commentateur-usurpateur » (Derrida, 1967 : 262). Si une parole a un sens, c'est parce qu'elle a été volée, que son sens lui a été attribué ailleurs. Le vol se confond ici avec la possibilité même du vol. Deuxièmement, est *soufflée* une parole « *inspirée* depuis une *autre* voix », altérité qui « assure la différance et le relais indispensable entre un texte déjà écrit d'une autre main et un interprète déjà dépossédé de cela même qu'il reçoit » (Derrida, 1967 : 262). Le terme de *différance* exprime un délai, un retard qui fait que le sens est toujours anticipé ou rétabli après coup. Tout élément d'une œuvre ou d'une vie, une fois senti comme présent, n'est en fait ni élémentaire ou présent, mais compris entre un passé et un avenir qui eux-mêmes n'auront jamais été présents (et qui donc ne sont pas vraiment un passé et un avenir). Les mots portent déjà (« déjà » sous-tend l'idée de répétition à l'infini) en eux un sens préétabli, préorganisé : par exemple compte tenu de leur positionnement dans la phrase, ou d'un certain contexte historique, culturel ou politique; simplement en raison du fait qu'ils sont déjà pensés, déjà orientés. C'est ce que nous avons plus tôt évoqué sous le terme d'« impouvoir », soit « l'abîme de l'unique ». Ayant le sentiment que ce sont les mots d'un

autre qui imprègnent nos pensées, notre conscience ne peut être définie que comme une inconscience, se dérochant instantanément à elle-même. Donc, avant même que nos mots ne nous soient volés face au récepteur, le dérobement originaire a déjà eu lieu, annihilant de ce fait le « *sujet propre* », celui-ci s'autodévorant à l'intérieur de ce système logocentrique. Les mères du *Stabat Mater II* puisent ainsi leurs paroles dans un autre texte, *L'enfant du désert*, cet infratexte où naissent et s'engouffrent les différentes voix. Les voix des mères sont nécessairement dévorantes puisqu'elles creusent, déjà et sans cesse, l'abîme qui les sépare de leurs filles. L'autoréflexivité éclatée et ludique du sujet déconstruit la vérité mimétique au point où le drame du Moi est presque inexistant, infiniment intériorisé dans le corps-texte, et si peu absolu : il s'enroule sur lui-même, tel un jeu cruel qui ne saurait parvenir à résoudre la fêlure du sujet. En fait, le drame du Moi se joue à l'interstice des deux chœurs au sein du même corps-texte, la mère comme la fille rêvant « d'une vie aussi richement neutre qu'avant [la] naissance » (Chaurette, 1999 : 13), enfin toutes deux réunies à jamais, à l'unisson (il n'est pas ici question de fusion), dans un « dialogue invisible » (p. 9) : « Ma vie, une énigme qui se prolonge dans la sienne, [...], nous sommes une seule rivière, le ventre de ma fille est le mien [...], on ne peut enrouler le nombril de mon enfant dans un grand manteau noir, le corps de mon enfant est un roulement de flots, d'infusion, de rosée, de traverse, d'éveil » (p. 18), dira la quatrième mère.

Variations et contrepoints

C'est la récurrence de noyaux sémantiques obsessionnels, (L'Éternel Retour, l'enfant mort, le statisme, la musique, l'eau, le temps mythique et ritualisé, le refus de toute Vérité) tels des leitmotive musicaux qui devient l'articulation dramatique plutôt que le déroulement événementiel. La fiction est flouée par la théâtralité, de ses rapports, redondants ou contradictoires, avec la réalité scénique. En mettant l'accent sur le procédé de production de sens plutôt que sur la fable, les personnages chaurettiens sont souvent imaginés comme des instruments au service d'une partition, nombre d'interprètes aux multiples variations, d'où l'idée d'un corps-texte, un corps de papier, qui est celui de la partition de musique¹¹. Traversée par la voix des autres, qui la détermine et la sépare

11. Robert Lévesque a écrit qu'« il n'y a pas de corps dans le théâtre de Normand Chaurette. Il y a des esprits, des voix, une poésie, la métaphysique de la situation, mais pas des personnages comme tels. Les voix sont seules » (1988 : 13).

d'elle-même, la voix chaurettienne est une voix blanche¹² et monophonique, qui capte et diffracte les reflets multiples du texte. Cette voix blanche brille particulièrement dans la noirceur, et la mère comme la fille savent que, lorsque la nuit enveloppe les écluses, « jusqu'au commencement d'un rayon, une sorte de ligne verticale, très intense, entre le canal et la nuit [...], des paroles qui n'étaient pas dépourvues de clarté s'échangeaient dans le noir » (p. 12). Ces phrases pleines de clarté ne seront entendues que dans le silence, comprises dans une impossibilité de dire. L'infratexte est également lié à cette blancheur et s'incarne dans « les secrets de [leur] vie enfouie à travers ces confidences, celles d'un enfant qui se donne à l'invisible, ces confidences d'une clarté éblouissante, malgré qu'elles ne soient jamais dites avec des mots, ou si peu de mots » (p. 30-31).

Chaurette use de ce qu'on appelle en musique le procédé d'imitation, l'un des cas particuliers du contrepoint qui consiste à reproduire dans l'une des voix un dessin mélodique qu'on a précédemment entendu dans une autre, et qui est l'un des fondements de l'écriture polyphonique. Tout au long de la pièce, on voit réapparaître des mots, des phrases repris par d'autres personnages. Dans les parties XVIII et XIX, par exemple, Chaurette va jusqu'à reprendre le début du monologue des deux mères : « Près des écluses, le soir, la surface du canal vers la densité des étoiles créait un dialogue invisible. La lumière du soleil couchant... » (p. 50-51). Bien entendu, même si le texte est identique, le sens change à chaque moment de son énonciation : les éléments répétés, les répliques, les thèmes et motifs que le récepteur perçoit, ne sont jamais tout à fait identiques à leur modèle original. Comme en musique, lorsqu'un passage est repris, quelque chose a lieu entre les deux qui fait qu'il ne peut jamais y avoir identité totale de sens ; « par le souvenir obligé des notes passées, une succession de voix : l'arpège induit l'accord » (Rosolato, 1977 : 288). La répétition implique nécessairement une différence, elle n'est pas soumise à la reproduction stérile du même, de l'identité, et se pose comme créatrice de sens nouveau.

Selon Gilles Deleuze, la reproduction est même nécessaire à l'existence de l'origine : l'origine et la répétition sont envisagées comme des moments interdépendants dans le processus de définition de l'identité¹³. On peut lire dans *Différence et répétition* que

12. La neuvième mère dira : « J'étais ici quand cela s'est produit, en pensée je blanchissais mon ardoise » (Chaurette, 1999 : 30). La préposée affirmera par la suite que la mayonnaise est démagogique : « La mère blanche exterminatrice s'infiltre dans mon sandwich » (p. 44). Ces deux citations m'amènent à penser la voix chaurettienne comme un lieu multiple (la démagogie étant un état politique dans lequel la multitude commande au pouvoir), saturé de craie à force de réécriture sur l'ardoise du corps-texte.

13. Jacques Derrida avance la même idée à propos de l'écriture : « Tout commence par la reproduction » (1967 : 314).

La répétition dans l'éternel retour apparaît sous tous ses aspects comme la puissance propre de la différence; et le déplacement et le déguisement de ce qui se répète ne font que reproduire la divergence et le décentrement du différent, dans un seul mouvement qui est la diaspora comme transport. L'éternel retour affirme la différence, il affirme la dissemblance et le dispar, le hasard, le multiple et le devenir (Deleuze, 1985 : 383).

La répétition consiste alors à reconnaître des identités (séquences rythmiques) et des différences par rapport à une structure préalablement identifiée (paradigme rythmique). Paradoxalement, l'organisation rythmique nécessite la présence du même qui permet d'établir les récurrences paradigmatiques, mais également celle de l'autre, sans laquelle les séquences ne peuvent être définies. L'écoute musicale s'opère ainsi d'abord par l'analogie, à partir de laquelle l'auditeur peut se repérer dans la progression de l'œuvre, puis c'est grâce à la différence qu'il peut suivre et capter cette progression. Il n'existe pas de répétition du même pour Deleuze, mais seulement la répétition-variation : la répétition d'un élément qui ne sera jamais tout à fait identique, qui n'aura jamais le même sens selon l'endroit où il se trouve dans le système et selon les unités de sens différentes l'entourant. Ainsi, dans le texte de Chaurette, la deuxième énonciation du même motif, qui comprend le temps séparant les deux énoncés, devient une réponse ou un écho à la première. Le déplacement du sens implique le déplacement des conditions de vérité et renvoie à plusieurs interprétations partielles et spéculaires.

Rythme et temporalité

On ne peut parler, chez Chaurette, du cercle vicieux qu'entraîne une temporalité circulaire de la redite; la temporalité de la pièce doit plutôt être envisagée comme une spirale (sonore), constituée de retours mais présentant aussi une progression grâce aux variations incluses dans les répétitions qui déplacent le sens et font évoluer l'intrigue dans de nouvelles directions. En fait, la spirale à l'œuvre dans « *le cercle intérieur du temps* » (Chaurette, 1999 : 51) exerce une telle force centrifuge qu'elle éloigne de son centre les paroles et les événements futiles, entraînant inversement les constituants du texte dans un non-lieu ou un non-dit éternel, voire mythique, qu'est le corps-texte. Ces vides langagiers seront ensuite comblés par la voix maternelle, demeurée seule au centre des éléments dispersés de son illusion, en redisant et réinventant sans cesse le texte dramatique. La figure de la spirale permet ainsi d'établir le lieu de l'indicible, mais elle ne peut que l'effleurer, tournoyant autour du cœur sans jamais pouvoir y toucher sous peine de faire mourir le mouvement qui l'anime. De même, la temporalité du rythme dans le *Stabat Mater II*, et tel que défini par Claude Zilberberg, « a trait au versus, aux replis du mouvement sur lui-même, [...] ce qui favorise le revenir, les retours, les tensions » (Bourassa, 1993 : 90). La temporalité du rythme fonctionne sur le mode de la disparition, mais paradoxalement,

ce qui disparaît est en même temps ce qui est déjà là : le temps ne fuit pas mais s'agglutine, il n'en finit plus de passer et de demeurer dans le passage. D'ailleurs, à la reprise constante de répliques correspond l'utilisation quasi systématique tout au long de la pièce de temps verbaux du passé : les mères, coincées dans leurs souvenirs, ne vivent pas le présent, ni ne font de projections dans le futur. Le projet interprétatif implique alors un dépassement de l'altérité en même temps qu'un dialogue entre le passé et le présent, entre remémoration et anticipation.

Il est aussi intéressant de noter que seuls des fragments sont répétés : le passé hante le présent, et l'inaptitude à oublier est proportionnelle à l'impuissance de se souvenir. Sur la scène, dans un temps ritualisé, l'autrefois prend corps et vie face au monde comme s'il existait un lien entre le processus du souvenir et celui du jeu, tous deux livrés à l'éphémère et à la fragmentation. La myriade subjective des souvenirs tourmentent le drame comme autant de voix opposées à l'univocité du discours de l'Histoire : la petite morte est-elle bel et bien la fille de cette mère, et de quoi serait-elle morte, sinon d'une vision de splendeur, aux portes de la folie, puisque, « la beauté de quelque chose peut assassiner un enfant qui la regarde » (Chaurette, 1999 : 32); d'autre part, plongée dans les ténèbres, l'enfant accède à la clarté de la vie éternelle (au cœur de la parole maternelle). Voix isolées ou voix intégrées dans un ensemble, elles viennent, comme l'écrit Françoise Susini-Anastopoulos, « briser l'absolutisme des principes de la connaissance afin que soit respectée la structure profondément dialogique de la pensée qui, lorsqu'elle est authentique, procède au sein de structures d'échanges infiniment démultipliées » (Susini-Anastopoulos, 1997 : 148) et en appelle au plurivocalisme.

La figure du chœur anonyme s'établit sur le souvenir d'une communauté humaine aujourd'hui désagrégée : les jeunes filles mortes, sans nom, sont mortes au temps présent mais revivent dans l'espace consacré à la scène. Il n'y a plus ici de distinction fondamentale entre la vie et la mort, car est présent ce qui reste du passé, trace, bribe ou fragment que l'exercice mental suffit à ramener à l'existence. Là encore l'aporie de la présence et de l'absence trouve une résolution dans le jeu, sur la scène de théâtre. Cette remise en cause du passé génère le fantasme d'un retour à la conception antique du temps, d'un temps avant l'Histoire, que la référence dans la pièce à l'univers grec suggère. De cette perception cyclique du monde, on conserve l'aspect théâtral de la répétition, rythme souterrain de la représentation qui désigne la quête d'un en deçà de l'Histoire, du temps cosmique. Mais tandis que les voix chauretteiennes inclinent à un savoir affectif dominé par les perceptions physiques et l'imagination, au détriment de l'image traditionnelle de l'œuvre belle d'être achevée, elles génèrent peut-être leur propre tarissement, opposant au désir d'une infinie liberté le recours à des formes du repli en ravivant l'utopie du retour aux sources dans la cage du moi, le monde étant désormais littéralement insensé. La voix chez Chaurette ne

cesse de dialoguer avec elle-même, avec d'autres voix qui sont ses propres échos, elle ne différencie plus l'intérieur de l'extérieur. Les mères vont dire l'indicible, la mort de l'enfant, pour mettre au jour, extérioriser le corps-texte, et par là même tenter de se le réapproprier. Mais il se produit alors un mouvement de réversibilité qui annihile l'acte d'extériorisation : les mères sont elles-mêmes les bouches du corps-texte et lorsqu'elles tentent de s'autoexpulser, voulant considérer le corps-texte à l'extérieur d'elles-mêmes, l'objet parlé ne peut que sortir vers l'intérieur. Les voix sont en proie à un gouffre elliptique, telle la « voix rentrée » évoquée par Guy Rosolato, « qui témoigne [...] d'une impossibilité de dire, tout en étant une tentative de récupération de la parole, œuvre pour la soumission langagière qui se traduit par un effacement d'une partie de la phrase possible, comme sous un cache, ne laissant apparaître que des fragments, des segments erratiques, d'autant plus énigmatiques » (Rosolato, 1977 : 303). La forme fragmentaire implique peut-être l'aveu de son propre échec comme le signale Françoise Susini-Anastopoulos : « Le fragmentaire demeure du côté du désordre, de la dépense, du ressassement et de la pure horizontalité. En effet, même si le texte en fragments, par son bourgeonnement continu, fait signe vers la thésaurisation, il ne la réalise pas et reste sur ce manque, ou sur cet échec, pour toujours étranger au cycle de l'accumulation, de l'explication et de la totalisation » (Susini-Anastopoulos, 1997 : 253).

Sémiosis illimitée et déni du logocentrisme

Selon une logique peircienne de la *sémiosis* illimitée, le signe est une figure virtuelle, instable qui se modèle, se caractérise en fonction du contexte immédiat dans lequel elle évolue. Le signe est constamment en mouvement, jamais totalement satisfaisant : il ne peut s'exprimer exhaustivement, mais seulement appeler, suggérer. Tel que l'a défini Peirce, il demeure contenu dans un processus infini d'adaptation puisque sa signification est une dynamique et non un fait arrêté. Le processus sémiotique se poursuivra jusqu'à ce que le signe provoque le surgissement de quelque chose de neuf, jusqu'à ce que le signe se pose comme le support d'un nouveau signe. De même, le rythme qui porte les voix chaurettiennes doit être compris comme le processus même, jamais fini, de la signification, à l'opposé du sens, qui se veut une retombée finie. Si le rythme est d'abord un mouvement, l'objet littéraire qui en est habité doit être compris non pas comme une structure mais plutôt comme une phase, un moment englobant l'avant-texte, le temps de sa gestation, et l'après-texte, le temps de sa prise en charge¹⁴. Il y a deux objets à distinguer : l'objet

14. Denis Vasse dira que la voix est « la traversée elle-même » (1974 : 216).

immédiat, qui renvoie à la référence telle qu'elle est donnée par les sémioses antérieures, et l'objet *dynamique*, qui fait appel à une nouvelle représentation de la référence, un nouvel état, déphasé, enrichi par la sémiosis, puis à une inscription de ce processus même de déplacement. L'enjeu central tient alors aux conditions d'existence logique du signe, à la fois lui-même et quelque chose d'autre, fonction d'une « métamorphose rythmique », où le poétique déborde du code pour rejoindre le principe d'une sémiose infinie. Ici « le sens est le dissident radical du rythme pour le signe » (Fisette, 1990 : 56).

Selon Suzanne Langer, l'écoute musicale s'apparente à un flot de conscience spontanée senti au présent, qui implique une compréhension de l'intérieur, une participation au monde par un mécanisme d'abduction, et ne peut qu'entraîner une transformation continue des valeurs situées dans l'ordre du concret. Le processus d'abduction amène un doute, une incertitude, qui permet la formulation de nouvelles hypothèses, la création de nouvelles idées, la sensation de quelque chose qui serait ou qui pourrait être (« would be ») : elle est une plongée dans l'imaginaire, elle renvoie à la *sémiosis introversive*, un mouvement dans le temps qui, au lieu de se déplacer vers la tercité, se dirige vers la priméité. Cette transformation continue doit être interprétée comme un symbole non consommé, car elle demeure sans cesse en attente de réalisation :

For music has all the earmarks of a true symbolism, except one: the existence of an assigned connotation. It is a form that is capable of connotation, and the meaning to which it is amenable are articulations of emotive, vital sentient experiences. But its import is never fixed [...] for music at its highest, through clearly a symbolic form, is an unconsummated symbol (Langer, 1967 : 240-241).

Cette idée d'inachèvement nous renvoie au caractère virtuel du signe, et plus particulièrement au terme de *fondement*. S'inscrivant dans la priméité, seul le fondement peut exister suivant une modalité dite « monadique » (puisque selon la phanéroscopie de Peirce, la tercité suppose la secondéité, qui repose sur la priméité), et c'est donc dire qu'il est toujours omniprésent puisqu'il est nécessaire à toute relation d'un signe à son objet. Correspondant au fondement par rapport à l'objet, l'icône désigne « une simple présence ou la qualité de l'effet de détermination de l'objet dans le signe » (Fisette, 1996 : 155). L'icône est un lieu où l'objet ne se distingue pas du signe qui l'inspire, un lieu où le signe ne peut être discriminé face à l'objet, où « la copie se fond avec le réel » ; il échappe à l'illusion référentielle. Le texte de fiction est un lieu où l'audible devient visible, où la musique se fait icône.

Dans le *Stabat Mater II*, la musique est à l'œuvre dans le « dialogue invisible » où s'enlacent les jeunes voix silencieuses et les prières des mères. Mais, on l'a vu, il n'est pas ici question de fusion, mais de voix qui tendent vers l'unisson. Les mères demeureront dans

le doute, elles continueront de défiler au comptoir de la morgue, et les cadavres continueront d'être repêchés. Ni les voix chaurettiennes ni le lecteur n'auront accès à cette « vérité cachée », l'infratexte qui se love dans *L'enfant du désert*, cet indécidable qui sous-tend tout leur être; seuls les fragments demeurent. À propos de Pascal Quignard, Jean Fissette a lié cette impuissance, cette interdiction, à la valeur symbolique de l'icône : figure fictive, « version visuelle de la musique » (Fissette, 1997 : 95) en voie de symbolisation, il n'est compris en tant que tel que dans la mesure où il permet la jonction entre le réel et le rêve. Si ce pacte était brisé, l'inscription de la signification n'aurait plus lieu, et ces figures en voie de symbolisation se verraient figées en tant que sens (et la stagnation du sens est synonyme de la négation de la musique). Il en va de même quant au texte de Chaurette puisque si l'infratexte était mis à jour, le rythme qui permet la fragmentation serait rompu, il serait alors non plus question d'entendre, mais de voir :

NEUVIÈME MÈRE : [...] au sens de *voir* : elle voit l'enfant du désert.

TROISIÈME MÈRE : Ah. L'enfant du désert? Mais je croyais que c'était *elle*! Ce serait pour ça qu'elle meurt? (Chaurette, 1999 : 32).

La mystique de la vérité cache le fanatisme du néant, et la volonté inconditionnelle du vrai n'est qu'une ruse de la pulsion de mort : tuer la vie par la connaissance. Dans l'oubli du sens, au contraire, les voix chaurettiennes ouvrent la voie à d'innombrables perspectives dans l'immédiateté de la représentation, alors propices à des sensations plus que réelles, se prolongeant au gré de l'imagination au-delà de toute conception. Dans *La musique et l'ineffable*, Vladimir Jankélévitch explique ainsi ce phénomène :

Le mystère que la musique nous transmet n'est pas l'inexprimable stérilisant de la mort, mais l'inexprimable fécondité de la vie, de la liberté et de l'amour : [...] ce n'est l'indicible, mais l'ineffable. C'est la nuit noire de la mort qui est l'indicible [...], ce dont il n'y a rien à dire rend l'homme muet en accablant sa raison et en médusant son discours. Et l'ineffable, tout à l'inverse, est inexprimable parce qu'il y a sur lui infiniment, indéterminablement à dire : [...] où manque la parole, commence la musique [...]. Le sens du sens que la musique dégage est donc une ineffable vérité, [...] un mystère de positivité (1983 : 92-94).

La parole en éclats n'est donc pas la vérité, mais elle gît dans la vérité, et entraîne la mort dans la puissance de la vie. Le vide créé par la faille qui sépare les deux chœurs peut alors se définir comme un trop plein de sens, une saturation (blanche) du sens. « L'énigme de la voix se mesure et s'éprouve aux résonances silencieuses qu'elle suscite dans le corps de mort d'où elle vient et où elle retourne, qu'elle traverse dans le temps et l'espace d'une vie. Le silence de mort est le lieu où se recueille la parole de la vie » écrit Denis Vasse (1974 : 217). C'est pourquoi les voix chaurettiennes diront que « l'eau des écluses est à la base de la joie » (Chaurette, 1999 : 10). Les voix dévorantes ne se dirigent pas vers la

transcendance, ni vers l'immanence, mais plutôt vers l'interstice sensible¹⁵ qui réunit la mère et sa fille, assimilable à l'utérus de la mère-tombe, qui demeure à l'intérieur du corps mais qui procure une enveloppe extérieure au corps de l'enfant, tel « un fœtus aux extrémités en pointes, autant que les crochets d'un puits » (p. 42). Le corps-texte n'est pas situé devant les choses ni à côté d'elles; il est leur fond. Pour Merleau-Ponty, cette extériorité qu'est le corps n'est autre que l'intérieur même du monde, sa profondeur originaire. Toute scission entre sujet et objet, sentir et senti est surmontée au profit d'un entrelacement plus originaire : parce que le corps est appartenance au monde, l'événement senti n'est autre que l'avènement d'un monde senti. De même, c'est parce que le corps se fait son propre dehors, c'est-à-dire monde, que celui-ci peut être doué d'intériorité, se manifestant tout en se réservant en sa manifestation même. Comme l'écrit Merleau-Ponty, il y a « insertion du monde entre les deux feuillets de mon corps » et « insertion de mon corps entre les deux feuillets de chaque chose et du monde » (Merleau-Ponty, 1964 : 317). Le corps est l'autre nom de cette phénoménalisation qui articule chaque chose au monde selon une différence qui est en même temps une identité : parce que le corps est sensible, le monde n'est autre que les choses qui s'y manifestent; mais parce que le sentir advient au cœur du monde, c'est-à-dire au monde lui-même, chaque chose demeure enveloppée par la profondeur qu'elle fait paraître. Le corps noyé demeurera secret : « Certains pensent qu'on aurait repêché son corps le lundi, d'autres prétendent qu'on ne l'a toujours pas retrouvé. On pense qu'il s'est résorbé dans le récit de sa naissance, ou qu'il a regagné un mystérieux rivage » (Chaurette, 1999 : 53). Le corps n'est autre que ce pli ou cet enroulement de l'originaire sur lui-même, caractérisé par un entrelacement entre sentir et senti : c'est en tant que sentir que le senti est incarné. Autrement dit, le corps est toujours un « creux » aussitôt rempli par l'épaisseur de sa chair. La chair est une phénoménalité scellée dans la profondeur qu'elle donne à voir, invisibilité au cœur de paraître, retrait au sein de la manifestation. Retenue dans l'épaisseur du monde sur laquelle elle se détache, la phénoménalité est le pli plutôt que le vide, « différence des identiques » ou « identité dans la différence », et c'est pourquoi le personnage de la romancière de *Stabat Mater II* ne pourra qu'indéfiniment reconnaître des enfants qui ne sont pas les siens, bercée par les ondes de Martenot.

15. Pierre Maréchaux dira que la pure signifiance musicale (qui n'est pas signification), l'entraîne dans un léger vertige, dans un vide artificiel qui ne s'accomplit que pour lui : « je vis dans l'interstice, débarrassé de tout sens plein », « Silence des Sages et Musique des sphères », Postface à Plutarque, *Comment écouter*, Paris, Payot et Rivages, 1995, p. 105.

À partir du *Stabat Mater II* de Normand Chaurette, le présent article montre le mouvement du texte autophage, un « corps-texte » replié sur lui-même, pli phénoménologique qui va à l'infini et animé par un certain rythme musical. Chez Chaurette, les mises en abîme, les multiples répétitions, l'hybridation discursive et générique, viennent complexifier les paroles proférées, mais du même coup s'emparent d'une partie du sens. Les voix du *Stabat Mater* ne s'appartiennent pas et glissent vers un « infratexte » qui demeure inaccessible, toujours fuyant, enveloppées par la profondeur qu'elles font paraître. Usant de quelques concepts empruntés à la phénoménologie et à la sémiotique peircienne, en passant par Derrida et Deleuze, cet article tente de mettre à jour le mouvement musical à l'œuvre dans les écrits chaurettiens, qui encourage le refus de la figuration, la négation de la vérité logocentrique, la place donnée à l'insaisissable, et qui permet au « corps-texte » de se replier sur lui-même dans un geste d'autodévoration infini.

Working from Normand Chaurette's *Stabat Mater II*, this article attempts to demonstrate the mechanisms of the self-devouring text through the "body-text" folded in upon itself, an infinite phenomenological fold animated by certain musical rhythms. In Chaurette's work, *mise en abyme*, multiple repetition and generic and discursive hybridization obscure yet at the same time orient meaning. The voices of *Stabat Mater* are dispossessed, ever slipping towards an "infratext" that remains inaccessible, always just beyond reach, enfolded within the depths they make apparent. Drawing upon certain concepts within phenomenology and Peircian semiotics, as well as Derridian and Deleuzian criticism, this article attempts to sketch out a critical portrait of musical movement at work in Chaurette's play, movements that are outside of figuration and that refuse logocentric truth. This allows room for the intangible, this potential permitting the "body-text" to fold in upon itself in a posture of infinite self-devoration.

Julie Tremblay est étudiante à la maîtrise au Département d'études littéraires à l'UQAM. Elle rédige actuellement un mémoire intitulé Le texte autophage dans l'œuvre de Chaurette et travaille aussi en tant qu'assistante de recherche pour le groupe de recherche « Configurations lumineuses et le corps percevant : éblouissements, ombres et obscurités », sous la direction de Shawn Huffman. Ses recherches portent sur les liens qui unissent le théâtre, la sémiotique et la phénoménologie.

Bibliographie

- BOURASSA, Lucie, *Rythme et sens. Des processus rythmiques en poésie contemporaine*, Montréal, Éditions Balzac, 1993.
- CHAURETTE, Normand, *Stabat Mater II*, Montréal, Leméac; Arles, Actes Sud-Papiers, 1999.
- DELEUZE, Gilles, *Différence et répétition*, Paris, Presses universitaires de France, 1985.
- DERRIDA, Jacques, *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967.
- FISSETTE, Jean, « Le rythme, le sens et la sémiose. Introduction à une lecture peircéenne de Gauvreau », *Protée*, vol. 18, n° 1 (hiver), 1990.
- FISSETTE, Jean, *Pour une pragmatique de la signification*, Montréal, XYZ éditeur, 1996.
- FISSETTE, Jean, « Faire de la musique... À propos de *Tous les matins du monde* », *Protée*, vol. 25, n° 2, 1997, p. 85-97.
- GAUVREAU, Claude, et Jean-Claude DUSSAULT, *Correspondance 1949-1950*, Montréal, L'Hexagone, 1993, 458 p.
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.
- GERVAIS, André, *La raie alitée d'effets*, LaSalle, Hurtubise HMH, 1984.
- HONEGGER, Marc, *Connaissance de la musique*, Paris, Bordas, 1996.
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir, *La musique et l'ineffable*, Paris, Seuil, 1983.
- LANGER, Suzanne K., *Philosophy in a New Key. A Study in the Symbolism of Reason, Rite, and Art*, Cambridge, Harvard University Press, 1967.
- LÉVESQUE, Robert, « *Fragments d'une lettre d'adieu...* Les voix de Normand Chaurette », *Le Devoir*, 15 mars 1988, p. 13.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964.
- NOREAU, Denyse, « Le *Stabat Mater II*, un oratorio de la douleur », *Voix et images*, vol. 25, n° 3 (printemps), 2000, p. 471-485.
- PLUTARQUE, *Comment écouter*, trad. et postface de Pierre Maréchaux, Paris, Payot et Rivages, 1995.
- RIENDEAU, Pascal, *La cohérence fautive. L'hybridité textuelle dans l'œuvre de Normand Chaurette*, Québec, Nuit blanche éditeur, 1997, 164 p.
- ROSOLATO, Guy, « La voix », *Essais sur le symbolique*, Paris, Gallimard, 1977, p. 287-305.
- SUSINI-ANASTOPOULOS, Françoise, *L'écriture fragmentaire : définitions et enjeux*, Paris, Presses universitaires de France, 1997.
- VASSE, Denis, *L'ombilic et la voix : deux enfants en analyse*, Paris, Seuil, 1974.